

*Сергій Іванюк*

## **ЛІКАР І ЛИСТОНОША**

**(типологія Фауста і Малахія Стаканчика:  
світоглядно-естетичні аспекти)**

Микола Куліш увійшов 1925 р. в українську літературу як сільський дядько з глухої провінції. Коли його перша п'єса з тріумфом ішла на столичній сцені, він уже працював начальником обласного управління освіти в Одесі, потім у Народному комісаріаті освіти в Харкові, тобто належав до міської інтелігенції, але для більшості письменників та навкололітературних діячів він лишався все тим же дядьком з Олешківських пісків. У нього за плечима була класична гімназійна освіта, блискуча кар'єра військового – за три роки від «вольноопределяющегося» до штабс-капітана царського війська, а потім до полковника Червоної Армії, – однак на сприйнятті його оточенням це фактично не позначилося.

За якихось п'ять років він завоював собі місце на літературному олімпі – як у творчому, так і в організаційному плані: не тільки став драматургом № 1, але й президентом ВАПЛІТЕ, головою ним же створеного УТОДІК, учасником найбільш інтелектуально наснажених подій 20-х – початку 30-х років в українському мистецтві. Проте для нащадків він усе одно лишився таким собі самородком, який виріс із народних глибин і навпомацки навчився писати видатні п'єси. Такий імідж дуже лестив суспільній свідомості 20-х років; як бачимо, з роками вона мало в чому змінилася. Коли ж його нові твори перестали бути зрозумілими більшості, вона легко прийняла офіційну концепцію – під впливом відвертих ворогів драматург збився на манівці.

Сьогодні дослідники одностайно підкреслюють народність, укоріненість, самобутність Куліша. Щодо мистецької генези, літературних впливів, цитувань і полемік, то тут визнаються лише



відштовхування від Мольєра (в комедіографії) та діалог з Булгаковим у сценографії і з ним же полеміка щодо національного питання. У книзі спогадів Ю. Шевельова знаходимо ще здогад про вплив на Куліша експресіонізму Кроммелінка [1].

Разом з тим Микола Куліш – син свого часу, невіддільний від українського, радянського (хоч і не так однозначно, як І. Микитенко або О. Корнійчук) і європейського літературних процесів. У його творах знаходимо мало не постмодерністську кількість цитувань і алюзій, ремінісценцій і парафразів. Він відчував себе людиною не українського села, а Європи, до якої входить і українське село. Це незаперечно potwierджується досі не експлікованим фактом: у найталановитіших своїх п'єсах Куліш веде діалог з велетами європейської естетичної думки. З поліфонії діалогічних зв'язків Куліша з європейською художньо-філософською думкою ми виокремимо один голос, що веде до Гете.

«Фауст» Гете в Радянському Союзі 20-х років вважався чи не найгеніальнішим твором європейської літератури, він був не просто популярним, а, як тепер прийнято казати, культовим твором. До нього навіть Сталін намагався приміряти, як до еталона, «Дівчину і Смерть» М. Горького. Не кажучи вже про М. Булгакова, автора іншого культового твору, витоки якого саме в філософських і теологічних шуканнях Гете (тут можна говорити не лише про центральну подію сюжету – появу сатани в реальному світі, а й про епіграф з твору Гете, повторення імені центрального жіночого персонажа тощо) [2]. «Фауст» справді був еталонним і водночас модерним взірцем можливостей літератури в філософському осмисленні дійсності. Вплив цього твору на розвиток світової (в тому числі української) літератури годі переоцінити.

Ця стаття – не місце для детального аналізу причин такої популярності; варто лише зазначити, що вони були різними для різних верств населення. Передова частина інтелігенції не могла не цінувати естетичної довершеності й філософської глибини твору. Зокрема, для більшості людей творчої праці надзвичайно актуальною була «Передмова на землі», де загострювалася проблема митця в суспільстві, – і то на принципово іншому філософському рівні, аніж у славнозвісній «Партійній організації та партійній літературі» Леніна. З другого боку, для компартійної верхівки «Фауст» був свого роду канонізованим шедевром – і не стільки завдяки його богоборчому змістові, скільки через високу оцінку, що її дав творові – з притаманними йому методологічною кавалерійністю й стилістичною свавільністю –



М. Чернишевський (незаперечний авторитет у галузі естетики як для Леніна, так і для Сталіна). Чернишевський вважав «Фауста» «найдраматичнішим з усіх мені відомих і найбездоганнішим за суворістю художністю форми: там не знайдеш жодного слова, що не було б необхідним і не стояло б на своєму місці; і як страшно й необхідно розвивається перед вами драма» [3].

Прямих свідчень того, що Микола Куліш читав «Фауста», у нас немає. Якщо ж вдаватися до припущень, то вірогідніше, що читав. У записнику письменника, частково надрукованому в нью-йоркському виданні його творів, є такий запис: «1928.05.23. Увечері в парку – божевільн. й діти. Оркестра – мелодії вальса з оп. Фауст» [4]. Звісно, знайомство з оперою і здатність впізнати вальси з неї – ще не гарантія знання тексту художнього твору, але це ще одне свідчення загальної культури. Крім того, Куліш надзвичайно високо цінував точку зору Леся Курбаса, вважав його найгеніальнішим із своїх сучасників. В одному з листів до Аркадія Любченка Куліш пише: «Їдете до Леся, чи ні? Коли він одкриває? От де наш геній. Як мені шкода, що не буду з Вами в нього» [5]. Про високий авторитет, що його мав у Куліша Курбас, пише в доносі слідчому й однокамерник драматурга в київських казематах НКВС Е. Штернберг: «Весь мир рисуется этим господином в черных красках. Все, это темные люди с низменными инстинктами, бездарности, подхалимы – одним словом, серая скотская масса. До таких геркулесовых столбов доходит Кулиш в своем контрреволюционном озлоблении. Только три фигуры возвышаются на этом темном фоне: это он, Курбас и Хвильовой. У них одних были светлые идеи, открытия, правдивые сердца, честь и стремление делать добро своему народу. И все это растоптали и уничтожили безжалостные варвары большевики! Таковы на сегодня подлинные мысли и высказывания этого обанкротившегося рыцаря. Нет, господин Кулиш еще своего контрреволюционного жала не выпустил!» [6].

А. Курбас же, безперечно, читав і перечитував цей безсмертний твір: «Кілька днів тому я взяв до рук Гетевого «Фауста», і так, граючись, як це буває в компанії, прочитав уголос кілька рядків. Розумієте, що сталося: сталося те, що всі присутні одно-стайно заявили: яке це глибоке, справжнє, і яке плоске все те, що ми робимо! Тут питання не йде про те, що у Гете зроблено більш або менш талановито, а в тому питання, як Гете вирішив для себе питання сезону, як вирішуємо його ми» [7]. Тут, очевидно, йдеться про Пролог у Театрі, але сам факт активного функціонування «Фауста» в інтелігентському середовищі тих років – незаперечний. Більше того, можна припустити, що ця драма-



тична поема була дуже популярною серед колективу «Березоля» – один з його співробітників навіть мав прізвисько Фавст.

Ще один, хоч і непрямий доказ знаходимо в уже згаданій книзі Ю. Шевельова, де він пише про вплив драматургії Кроммелінка на М. Куліша: «...Можна з певністю припустити, що Куліш не сам прийшов до Кроммелінка, його міг туди впровадити тільки Курбас. А це кинуло б яскраве світло на те, як Курбас знаходив таланти і виховував їх, як він намагався залюднити ту пустелю, яка оточувала його спершу в людському морі» [8].

Зважаючи на те, що світогляд Куліша в харківський період його життя справді формувався значною мірою під впливом Леся Курбаса, важко припустити, що останній не рекомендував прочитати, а перший не прочитав цю книгу. Принаймні в російських перекладах вона була цілком доступною – лише протягом другої половини XIX ст. вийшли друком переклади Е. Губера, М. Вронченка, Струговщикова, Н. Грекова, А. Овчинникова, І. Павлова, М. Холодковського, О. Фета, П. Труніна, Т. Аносової, Н. Врангеля, Н. Голованова, Н. Маклецової, А. Мамонтова, Д. Цертелева, А. Соколовського і П. Вейнберга [9]. А 1926 року вийшов український переклад першої частини «Фауста» в українському перекладі М. Т. Улезка [10]. І це, безперечно, була дуже помітна подія, яка не могла пройти повз увагу М. Куліша.

Втім усі ці дотичні припущення так би й лишилися припущеннями, якби в тексті однієї з найглибших і наскладніших п'єс Миколи Куліша – «Народний Малахій» – не було очевидних перегуків з Гете, концептуального діалогу з німецьким генієм, що ми й спробуємо висвітлити.

В образах листоноші Малахія Стаканчика й лікаря Фауста справді чимало спільного. Обоє мають те, що в християнстві називається гординою, обоє зазнають спокуси, обоє залишають свої каземати й вирушають у мандри, обоє проходять через випробування, пізнають як видимий, так і «потойбічний» світи...

Спробуємо простежити ці «паралельні курси» життєвих, морально-етичних і філософських ініціацій обох героїв.

Гординя. Фауст відчуває богорівність, побачивши в книзі знак макрокосму:

Яким блаженством всі мої чуття,  
Уся моя істота пойнялася,  
Немов по жилах полумінь життя  
І невмируща юність розлилася...  
Чи ж то не бог ці знаки написав,



Що душу збурену втишають,  
Що серце вражене втішають,  
Що перед розумом паяв  
Природи тайнощі всесильні виявляють?  
Чи ж я не бог? Я просвітлів!  
І враз моє духовне око  
В природи творчий вир заглянуло глибоко [11].

Малахій Стаканчик не поступається йому в амбітності. Так, він говорить про себе: «І плювали, і били його по ланитах. Тому він, узявши сурму золотую, подув у ню... (*вийняв дудку*) і заграв всесвітньої голубої симфонії (*заграв на дудку*). Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю...» [12]. Попри різку інтонаційну відмінність наявність у обох героїв однакового християнського гріха – очевидна.

Саме ця гординя є рисою, без якої неможлива спокуса. Гординя провокує спокусу, свідчить про внутрішню готовність піддатися їй. Фауст сам шукає диявола, кидає йому виклик. Знак макрокосму, знайдений Фаустом у книзі, дає йому новий імпульс, штовхає на пошуки нових одкровень. Цей знак зрушує його з місця, як і Малахія зрушує з місця миттєве прозріння, несподіване усвідомлення необхідності «реформи людини»: «Хотів заборонити мені йти у подорож... А ще начраймил. Він, як і ти, куме, не втямить, що право на велику подорож дала мені революція...» (с. 18).

Прикметно, що в обох героїв це пов'язано зі зміною самоусвідомлення: Фаустові здається, що сам він – Бог, Малахій проголошує себе народним комісаром і згодом також приходить до визнання себе «всесвітнім пастухом». В обох випадках гординя стає причиною зміни знака – замість божественного начала, на яке вони сподіваються, з'являється Мефістофель. Втім останнє більшою мірою стосується Малахія. Хоч він і заперечує релігію, коли пояснює своє бажання здійснити реформу людини, але підсвідомо від самого початку готовий до того, щоб зрештою виголосити монолог про «всесвітнього пастуха» (про революцію як суб'єкт спокуси ми ще поговоримо далі – свідомо змінимо черговість встановлених віх).

Отже, каземати. Обидва герої вирушають у подорож, залишивши свої підземелля. У Гете «підземність» Фаустового кабінету підкреслена спеціально:

Ох! Я ще тут, в тюрмі-норі?  
О мури прокляті сирі!  
У цих мальованих шибках  
Небесний світ – і той зачах!



Стримлять до неба стоси книг,  
Ненатла точить їх черва,  
Їх пилюга густа вкрива,  
І кіпоть осіда на них (с. 20).

Мефістофель ніби виводить Фауста на світло, наближає його до Небес. Походження Малахієвого духовного бунту – також із казематів – два роки він просидів у добровільному ув'язненні в клуні, рятуючись від революції. Це не підземелля, але підпілля, що дуже нагадує героїзоване середовище, з якого вийшли й батьки Жовтневої революції. Цей знак рівності між ними й Малахієм має у Куліша велике значення.

Важливу композиційну роль в обох творах відіграє момент ініціації, розриву героєм існуючих зв'язків, виходу зі звичного, етично впорядкованого життя в життя спокушене. Фауст чітко розставляє акценти, дуже структуровано називає те, що зазвичай стримує людину від подібних кроків:

На всі високі духу поривання  
Матерія лягає тягарем,  
І, благ земних досягши обладання,  
Найвище з благ оманю ми звем,  
І почуття, і пориви натхненні  
Ми в суєті розгублюєм буденній.  
Фантазія почне свій смілий льот,  
Об вічності черкаючися грані,  
Та розмах той повужчає зарані  
В мутному вирі часових незгод.  
Вгніздиться в серці глибоко турбота  
І невсипущая скорбота,  
Прогонять радощі, захмарять супокій,  
Приймаючи щоразу вид новий:  
То ніби дім і двір, то ніби жінка й діти,  
Вода, вогонь, отрута, ніж;  
Нема загрози – а дрижиш,  
Нічого не згубив – а мусиш щось жаліти... (с. 29).

При цьому Фауст тільки означає всі ці перешкоди, автор не змушує його долати їх. Він підкреслено опускає момент подолання: замість романтичного чи псевдоромантичного змагання з «вітряками побуту» Фауст просто переступає через усі ці перешкоди, визнаючи їх неістотними. Іронія, що звучить у процитованих вище словах, набуває конкретно-дієвого potwierдження. Фауст виголошує перелік перешкод, що стоять не перед ним, а перед іншими на шляху від побутового до високого, від профанного до сакрального. Велич духу свого героя (це взагалі



провідна думка твору) Гете стверджує саме тим, що Фауст не вагається, а констатує. Його відхід – театральний, навіть з ознаками водевільності – супроводжується перевдяганням, підміною одного персонажа іншим: доки Фауст замінює ветху професорську мантию на легковажне дорожнє вбрання, Мефістофель користується з його мантиї для того, щоб розіграти молодого студента.

Розрив Малахія Стаканчика зі звичною дійсністю також театральний: тут і співи, і протиставлення долі двох птахів – одного забитого, другого відпущеного на волю, і картинне зомління Стаканчихи, і дещо відсторонені коментарі сусідів. Але якщо Гете іронізує з приводу романтичного вивищення героя над повсякденністю і побутом, то Куліш надає цьому вивищенню тривожних, подекуди навіть зловісних рис. І це на тлі каскаду жартів, що не дають глядачеві заспокоїтися й замислитися над тим, що, власне, діється на сцені. Прикметно, що відхід Малахія – ніби відповідь Фаусту, хоча жодної згадки про нього в тексті немає. Але все відбувається чітко за сценарієм, окресленим Фаустом: «Нема загрози – а дрижиш...», – чи не це змусило Малахія раніше переховуватися в яслах (уникаючи побиття дітей?)? І в нього «матерія лягає тягарем» «на всі високі поривання». Він усі ці втрати виправдовує співпереживанням, совістю, своїм високим покликанням і т. ін. І далі – знову ж таки майже дослівно за Фаустовим сценарієм – Малахій зрікається дружини, дітей, майна, друзів і звичок. Він іде навіть далі, ніж окреслив Фауст, – зрікається й «Милости мира», божественного співу, церковного атрибуту усталеного життя. Спокушений, Малахій пориває і з Богом, обирає інший шлях у житті.

Ще від біблійних часів спокуса завжди була однією з найпроблемніших моральних категорій у християнстві. Насамперед це зумовлено суто сакральною природою відмінності між спокусою та покликанням. Ця відмінність не піддається логічному аналізу, вона вища за можливості особистості. Саме вмінням героя її розпізнати (або просто відчуті) визначається опозиція: святість і занапащеність.

Якщо в книгах Буття або Йова суб'єкт спокуси відомий і зрозумілий для читача від самого початку (змій, сатана) [13], то далі в європейських літературах активно експлуатуються обидва композиційні прийоми – як традиційний біблійний, так і «закритий» варіант, коли джерело спокуси не відоме читачеві від початку, а розкривається тільки в кульмінації твору. Саме помилка в розпізнаванні стає трагічною в долі Растіньяка у Бальзака,



Ставрогіна та Раскольнікова у Достоевського, Степана Радченка у Підмогильного...

У цьому ж полягає і принципова композиційна різниця між «Фаустом» і «Народним Малахієм». Хоч Фауст з перших сторінок твору засвідчує свою готовність відгукнутися на спокусу, однак його позиція на початку твору виявляється пасивною: не він приймає ініціативне рішення. Фауст виявляється *покликаним*, обраним – як Богом, так і сатаною. Тут Гете по суті повторює зав'язку книги Йова: перш ніж починається власне дія твору, читачеві повідомляється історія своєрідного закладу між Богом і сатаною, і ставкою якраз є душа Йова (у Гете – душа Фауста). Втім, тут є й принципова відмінність: Йов до кінця не знає, що його душа – ставка у вищій грі. Запорука його перемоги – його несхибна віра. Він перемагає, бо не втрачає віри в Бога і в мудрість його промислу попри безкінечні тяжкі випробування, змісту яких він не може збагнути. Фауст від самого початку свідомий можливих наслідків свого вибору. І веде його не віра в Бога, а віра в себе.

Фауст прагне зустрічі з Божим ангелом і саме за такого сприймає духа, що являється йому в огняному колі. Коли ж з'являється Мефістофель, то Фауст і на мить не сумнівається, з ким має справу. Велич його стверджується ще в зав'язці – зневага до Мефістофеля (те, як легко він ставиться до необхідності кров'ю підписати угоду з нечистим) є запорукою майбутньої (у фіналі твору) перемоги людського духу Фауста над силами пекла. Церкви в багатьох країнах, зокрема в Німеччині, Росії, цього твору не приймали. Ось що пише В. Жирмунський з цього приводу: «Прикметно, наприклад, що М. Язиков, довідавшись із чуток про те, що Грибоєдов перекладає “Фауста”, висловлював побоювання за долю його перекладу. “Можу сказати ствердно, – писав він братові в лютому 1825 р., – що він перекладає її не для друку; я навіть не знаю, яку сцену може пропустити цензура”» [14]. Твір Гете справді бунтував проти церковного канону, і головним тут була саме віра Фауста в свої сили, переконаність у тому, що він має право самостійно прийняти таке рішення – підписати договір з дияволом. Гете потрактовує це не як гординю, а як гордість, не як гріх, а як перемогу над гріхом. Це було одним із перших у світовій літературі потужним гімном індивідуалізму, визнанням людської гідності як вищої гуманістичної цінності.

Спокуса Малахія Стаканчика має іншу, складнішу природу. Джерело її читачеві тривалий час не відкривається. Попри всю безглуздість того, про що він говорить, читач (глядач) не може не відчувати до нього симпатії. Адже Малахій – такий свій,



знайомий, милий і симпатичний. Це типовий український обиватель, котрий любить посидіти з кумом на риболовлі, розчулюється від співу канарки й церковного хору, завжди краще за уряд знає, чому в країні все не так добре, як би хотілося. Український читач (глядач) впізнає власні риси в Малахії Стаканчику, тому, як і герой, не одразу може розгледіти, від кого ж походить спокуса, що зваблює найнароднішого комісара.

І в цьому теж типологічна спорідненість двох персонажів. Фауст також народний герой. Тільки герой іншого народу. Він – похмурий німецький геній, своєрідний місток між освіченим і неосвіченим прошарками суспільства. Він аскетичний учений, який пізнав таємниці світу і зміг поділитися з простим людом часткою свого знання – Фауст передає мудрість своїм учням, лікує людей під час моровиці. Простий люд вдячний йому і шанує його! Чи не в цій спорідненості й головна відмінність? Німці шанують лікаря, українці поблажливо й ірраціонально люблять листonoшу. Центральна Європа раціонально покладається на знання і мудрість, Східна Європа емоційно сподівається на Божий промисел і добру звістку.

Тому й спокуса у Фауста раціонально зважена і зневажена – він їй не піддається, а використовує її. У фіналі твору він прощений Гретхен і Богом, взятий на небо не за те, що приніс щастя іншим, а за те, що сам лишився чистим; не за діяння, а за помисли.

Хто ж спокушає Малахія Стаканчика? Запитання просте. Малахій сам на нього досить однозначно відповідає: «...Право на велику подорож дала мені революція...» (с. 18). В іншому місці Малахій пояснює невдатній прочанці Агапії:

...Не до Єрусалиму тепер треба йти, а до нової мети.  
– До якої ж, голубе?  
– До якої? До вищезазначеної, великої, № 666006003,  
голубої мети... (с. 41).

Нібито все зрозуміло. Певну настороженість викликає хіба що номер мети – він нагадує бюрократично уточнене число Звіра з Одкровення св. Іоанна, а Куліш нічого випадкового собі не дозволяє. Тим більше в такій вистражданій і вивіреній п'есі, як «Народний Малахій». Оця канцелярська деталь робить нібито випадково кинуте Малахієм число надзвичайно символічним і промовистим, надто ж у поєднанні з романтичним голубим кольором революції, таким популярним серед письменників 20-х років ХХ ст.

Однак це так би й лишилося поодиноким художньою деталлю, якби не підтверджувалося всією образною системою



твору, аналіз якої знову ж таки найзручніше подавати, зіставляючи тексти «Фауста» і «Народного Малахія». Безперечно, центральне місце тут займає образ Любуні, один із найсвітліших і найчарівніших жіночих образів в українській драматургії. У Любуні багато спільного з Гретхен, хоча її смислова роль у творі інша, ніж у Фаустової коханої. Власне, вони обидві є втіленням патріархального ідеалу жіночності, що перегукується з дидактичним ідеалом, сформульованим ще Есхілом:

І стисло, скромно, сумно, бо й годиться так  
Заходим, розмовляйте з чужоземцями.  
Скажіть, що вас не вбивство з дому вигнало.  
Але щоб не злетіло з ваших уст, бува,  
Слівце зухвале. Спокій поміркований  
Хай просвітляє ваші лица, погляди.  
Та говоріть не довго і не плутано,  
У чому рід ваш часто звинувачують.  
Умійте поступитись: ви ж – вигнанниці,  
Хто слабший – хай не сміє лихословити [15].

На інше джерело такої концепції жіночності вказує А. Анікст у коментарях до «Фауста»: «Поняття “вічно жіночого”, що увінчує “Фауста”, викликало в критиці різноманітні потрактування. Не торкаючись їх, відзначимо, що воно підготовлене жіночими образами останньої сцени. Любов і милосердя очищають жінок, і це наближає їх до діви Марії, чий образ має у Гете інший зміст, ніж у релігійному культі. Вона тут – втілення жіночої чистоти, заступниця всіх грішних, та, що дарує життя. Вічно жіночне втілює ту силу любові, яка постійно оновлює життя й вивищує людину» [16].

Протиставлення християнському ідеалові у Анікста, напевне, зумовлене ідеологічними міркуваннями, бо апелювання до образу Христової матері наприкінці 40-х років минулого століття було цілком недоречним і небезпечним. Зрештою, воно було зухвалим і з огляду на зміст твору – якщо Марія дала життя Ісусу від духу святого, то Гретхен убиває власну дитину, народжену від Фауста, наснаженого й підтриманого дияволом. І попри все це генеза, означена Анікстом, – очевидна. Так само очевидні й паралелі між цими жіночими образами у Гете й Куліша.

Обидві героїні побожні, самовіддані, сповнені любові; долі обох – трагічні, і вина за цей трагізм лежить на головному героєві. І Любуня, і Гретхен інтуїтивно чутливі до нечистого. Гретхен говорить Фаусту про Мефістофеля:

Того, що ходиш завше з ним,  
Ненавиджу я всім нутром своїм;



Такого не було іще ніколи;  
Побачу – аж у серці коле,  
Той чоловік страшний якийсь (с. 154).

Любуня в передчутті батькового походу розповідає про дуже подібні відчуття: «Ой мамонько! Хрещений! Страшно! Сьогодні, у церкві молившись, відчула – немов духом холодним подуло на мене... Глянула – в Божих очах сум і тінь неминущого... Тінь неминущого» (с. 22).

Любуня нікому не дає життя – не встигає. Та й роль її у п'єсі не є роллю коханої або матері. Куліш не обтяжує себе складним шифруванням імені героїні. Вона й уособлює любов (насамперед у християнському розумінні). Якщо Гретхен прощає Фауста у фіналі (і це є головним виправданням героя перед Богом), то Любуня позбавлена такої можливості. Вона чинить найбільший християнський гріх – самогубство – для очищення і виправдання Малахія. Її любов до Малахія – це потреба її душі, вона як ніхто відчуває батькову душу (згадаймо слова Малахія про сумного Бога: «Ще малим, пам'ятаю, на Зелені у церкві святки, як співали це, уздрілось мені, немов за нашим містечком Бог зійшов на землю, в царині ходить і кадить... Такий собі дідок сивенький у білій одежі, а очі сумні... Кадить на жито, на квіти, на всю Україну...» (с. 24) – як це дзеркально повторює слова Любуні), її трагедія – в неспроможності знайти точку докладання своєї любові. Вона хоче допомогти, але не знає як. Куліш долає «всенародну» сурогатну любов до сурогатного носія вістки, протиставивши їй вищий, самозречений акт любові, вчинений Любунею. І в цьому – істинна суть цього образу.

Рішення, яке вона зрештою приймає, подібне до рішення, на яке зважується Гретхен. І та і та свідомо йдуть на смерть, причиною якої є головні герої творів. Цей самогубчий крок обох героїнь, такий антихристиянський, виявляється переконливим актом підтвердження віри й християнської любові. Але якщо суїцид Любуні ніби сповнений суспільно значимого змісту, його функція у творі – опозиція до безвідповідального замилювання «народним» листоношею, то вибір Гретхен – це акт самоочищення, ще одне утвердження індивідуалізму, права особистості на самотійний вибір.

Дуже важливим для розуміння образу Малахія є також інший – епізодичний – жіночий персонаж п'єси: прочанка Агапія. Вона ніби випробовує на міцність головного героя.

...Не до Єрусалиму тепер треба йти, а до нової мети.  
– До якої ж, голубе?  
– До якої? До вищезазначеної, великої, № 666006003, голубої мети... Тоді вернеться громадянка назад, на своє село, і, йдучи, проповідуватиме слово нове й благокрасне.



Агапія. Ні, я в Єрусалим обрікалася. Хату спродала і все чисто спродала, щоб тільки доставитись туди або на Ахон-гору, намальовану бачила – сяйво і Божую Матір на хмароньках – та щоб ото вернулась я?

Малахій (*напівмрійно*). Ой, вернися, громадянко, – скаже голова.

Агапія. Ой, не вернуса.

Малахій. Ой, вернися, – додам вже я.

Агапія. Ой, ні!

Малахій (*гнівливо*). Вернися!

Агапія (*теж з серцем*). Ні!

Малахій (*з оприском*). Раба ти!

Агапія (*зраділа*). У лаврі манахи колись так взивали: раба Божа Агапія.

Малахій (*обійшовши*). Ой, раби ж!... Жаль, що не маю булави... (с. 41–42).

Дуже важливий діалог, який демонструє умоглядність і навіть шкідливість Малахієвої реформи, оскільки вона антигуманістична, не враховує інтереси людей, навпаки – суперечить їм. Бабка Агапія могла би бути віддзеркаленням Малахія, настільки однаково затято обое не хочуть повертатися додому. Однак вона категорично відрізняється від «комісара»: її мандрівка стосується тільки її, вона нікому її не нав'язує, вона нікому цією мандрівкою не шкодить. Більше того, вона розірвала всі зв'язки з колишнім життям, у якому в неї нікого й нічого не лишилося. Вона самотня! Самотній і Фауст на початку подорожі. Малахій має родину, і кожною хвилиною своєї подорожі шкодить найріднішим людям. Разом з тим, попри розбіжності в мотивах (спасіння власне і спасіння людства), він мусив би впізнати в Агапії таку ж міру одержимості, як і в нього самого. Він не впізнає. Агапія не цікава йому як особистість – тільки як приклад. «Любов» народу до свого «найнароднішого комісара» виявляється нерозділеною.

У цьому ж і основна концептуальна відмінність образів Фауста й Малахія. Малахій вірить у свою реформу і своє покликання, але вірить егоїстично, відштовхуючи Віру, Надію і Любов. Фауст – попри підпис кров'ю, якому він не надає жодного значення (чесно в тому зізнаючись), – від самого початку обдурує спокусника. Він використовує його для пізнання самого себе, застосовує всі можливості, які надає йому Мефістофель, для самовдосконалення. Фауст, незважаючи на помилки, лишається вірним Богу. Фауст лишається християнином – Малахій стає безбожником.

А бог той, що живе в мені  
І сили збуджує духовні,  
Громадить їх бентежно в глибині,  
Та вийти не дає назовні (с. 57).



Фауст обмежує впливовість Бога своїм внутрішнім світом, Малахій, відринувши Бога, намагається поширити *свій* вплив навколо – на суспільство і навіть на «бога того, що живе» в інших людях.

І це при тому, що він постійно цитує Святе Письмо. У Гете Біблію цитує інший персонаж – Мефістофель. Його цитування – іронічне й навіть саркастичне (хоч і точне, на відміну від Малахієвого цитування) – це чисте блюзнірство. До речі, й при дворі імператора він з'являється в подобі блазня; по-блазенськи поводиться в багатьох епізодах твору – в сцені в Авербаховім склепі, в Вальпургієву ніч, навіть битву він виграє в якийсь лукавий і блазенський спосіб, ніби бавлячись з людськими життями, ніби випадково всупереч гуманності. Спочатку він приводить майже до повної загибелі імператорське військо, а потім у вирішальну мить влаштовує стихійне лихо, яке винищує армію заколотників. (Зловісна, до речі, подібність до сталінських методів ведення війни, про які, звісно, ні Гете, ні Куліш ніяк не могли знати. Але наскільки ж це провіденційно і як відповідає загальній концепції «народного вождя» у Куліша!)

Гете не акцентує уваги на цій характеристиці свого персонажа, але навіть під час розмови з Богом у Пролозі на небі Мефістофель ніби розігрує блазня. І слова Бога, звернені до нього:

Приходь сюди безпечно завше,  
На ваш-бо рід не маю ворожди,  
А з духів заперечення, лукавче,  
Ти був мені найстерпніший завжди (с. 17–18),

– хоч і непрямо – відповідають такій опозиції: Владар – блазень, Бог – Мефістофель, принаймні не суперечать їй. В реакції персонажів, які зустрічаються з Мефістофелем, також присутнє ставлення до нього як до блазня (згадаймо хоч би сцену в склепі Авербаха). І лише потім, коли люди починають розуміти, що зіткнулися з нечистою силою, з'являється страх.

Персонажі, незнайомі з Малахієм, зустрічають його зі страхом (мадам Аполінара, охоронці в уряді, робітники на заводі тощо), але потім таке ставлення змінюється:

– Хто цей оратор? Од кого? Про що?  
– Од наркомів до нас...  
– Та ні!.. Сам наркомом назвався.  
По-моєму, клоун з цирку прийшов... (с. 68).

І навіть цитати зі Святого Письма в устах Малахія починають звучати по-блазенськи, як і в устах Мефістофеля: «І плю-



вали, і били його по ланитах. Тому він, узявши сурму золотую, подув у ню... (*вийняв дудку*) і загравав всесвітньої голубої симфонії (*загравав на дудку*). Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю...

*Аганія засвітила свічку. Малахій грав. Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом»* (с. 83).

Образ блазня в європейській середньовічній карнавальній традиції посідає чільне місце, він служить своєрідним містком між верхом і низом, шлюзом, який забезпечує взаємопроникність. «Для сміхової культури середньовіччя характерні такі постаті, як блазні й дурні, – пише М. М. Бахтін. – Вони були немовби постійними, закріпленими в звичайному (тобто некарнавальному) житті, носіями карнавального начала. Вони лишалися блазнями й дурнями завжди і всюди, хоч би де вони з'являлися в житті. Як блазні й дурні вони є носіями особливої життєвої форми, реальної й ідеальної водночас. Вони перебувають на межі життя й мистецтва (немовби в особливій проміжній сфері): це не просто диваки або дурні люди (в побутовому розумінні), але це й не комічні актори» [17]. У випадку з Мефістофелем – постаттю, для якої відкриті і верх, і низ – така метафора цілком виправдана. Але Малахій?!

Може, розгадку треба шукати в законах жанру? «Трагікомедія – це є зображення намагань філістера вилізти з власної шкури і стати героєм. Тут уже цілком ясно, що цей закон не космічний, незаперечний тільки для нього, для цього самого філістера», – писав Лесь Курбас [18]. Зрозуміло, що в такому випадку філістер матиме однозначно блазенський вигляд. Але слово «блазень» тут можна вживати тільки метафорично, та й сама ця метафора виявиться досить умовною, запозиченою, оскільки саме явище не є органічним в українській культурі.

Сакралізованість постаті Малахія (ім'я його повторює ім'я останнього з малих старозавітних пророків, чия книга – в найчистішому вигляді моралізаторська, професія – листоноша – корелює з функціями пророка, віра у власну богообраність тощо) також виводить його за межі блазенського типу – навіть у метафоричному розумінні.

Природу образу Малахія легше зрозуміти, коли взяти до уваги біблійне значення слова, яке в українських перекладах Біблії звучить як «пророкувати». У Старому Заповіті воно означає не лише «передбачати майбутнє». Подекуди в перекладах Біблії цей зміст навіть втрачається, наприклад: «І весь Ізраїль



ніс ковчег Господнього заповіту з радісним криком, і зі звуком рога, і з сурмами, і з цимбалами, граючи на цитрах та на арфах» [19]. В оригіналі йдеться не про «радісний крик», а про пророкування, про той особливий його різновид, коли пророцтво виголошується в танці, зі співом, вигуками та підвиваннями. В російській мові цій дії приблизно відповідає слово «кликуше-ствовать». І якщо все це врахувати, то найближчим до Малахія Стаканчика в історичній перспективі буде юродивий. «Юродство посідає проміжне становище між сміховим світом і світом церковної культури»,— пишуть Д. Лихачов [20] та ін., відзначаючи, що в Україні це явище було майже незнаним, єдиним відомим юродивим був Ісаакій Печерський.

Це явище, представником якого є Малахій Стаканчик, влучно ілюструє М. Бахтін, коли пише про два начала релігійного світогляду А. Толстого: «Одне начало за своїм ідеологічним змістом і за своєю класовою природою близьке до європейського, протестантського (кальвіністського) сектантства з його благословінням дарів земних, з його свяченням продуктивної праці та господарського зростання. Друге начало глибоко споріднене зі східним сектантством, особливо з різноманітними буддистськими сектами — з їхнім бродяжництвом, з їхньою ворожістю до будь-якої власності й будь-якої зовнішньої діяльності. <...> Друге начало споріднює його з Китаєм та Індією. Обидва ці начала борються в світогляді Толстого, але перемагає останнє, східне, бездомне» [21]. В образі Малахія Стаканчика ми можемо знайти ту саму боротьбу двох начал. Тільки перше з них, на відміну від Акіма у Толстого, полягає не в селянському, а в міщанському, в *побутовому*. Через те його розрив з власністю, родиною і церковним співом особливо гострий. Його вибір бездомності — особливо вражаючий. І попри все це його претензії на роль пророка особливо комічні.

Трагедія Малахія полягає не в тому, що він «блазень», а в тому, що він такий один. Зневаживши свою закоріненість в повсякденному житті, він не здатний перетворити на карнавал життя інших. Самотність його в цьому індивідуальному карнавалі з усією разючістю розкривається в фінальній сцені, коли він грає на сопілці чарівну музику (так він сам її сприймає), а для оточуючих, некарнавальних людей, ці звуки лунають безнадійною какофонією.

Чи вірили юродивим? Важко сказати. Але не ображали — це однозначно. Малахія також намагаються не ображати. Обізвавши клоуном, робітники відпускають його з богом, не завдавши шкоди. Мадам Аполінара, й та, від страху й ненависті переходить



до поблажливої симпатії. Дико було б намагатися уявити собі подібний персонаж у Гете. Проте їх спорідненість очевидна.

Дуже точно висловився з цього приводу Карл Густав Юнг: «“Фауст” – це символ, це не просто семіотична вказівка чи якась алегорія чогось давно вже відомого, це вираз чогось існуючого з давніх-давен, діяльного у німецькій душі, чому Гете повинен був допомогти при народженні. Чи мислимо, щоб якийсь не-німець написав такого собі “Фауста” або “Так казав Заратустра”? Обидва ж бо натякають на те саме, на щось, що вібрує у німецькій душі, на “прадавній образ” (як сказав колись Бургарт), фігуру лікаря та вчителя, з одного боку, й похмурого чарівника, з другого; архетип, з одного боку, Мудреця, “готового-прийти-на-допомогу”, та Визволителя, з другого боку, Мага, Чаклуна, Спокусника та Диявола. Цей образ від сивої давнини поховано у Несвідомому, де він спить, аж поки прихильність або неприхильність часу не розбудить його саме тоді, коли велика помилка не відверне народ з правильного шляху. Бо ж там, де з’являються хибні шляхи, потрібен провідник і вчитель чи навіть лікар. Спокуслива і помилкова дорога є отрутою, що могла б бути одночасно цілющим засобом, а тінню Визволителя є диявольський руйнівник» [22].

Хибний шлях народу викликає з Несвідомого небуття, з підземелля, «прадавній образ» Рятівника і Визволителя Малахія Стаканчика. З одного боку, це народний тип «кума»-мудреця, що сидить з вудкою і розмірковує про долі людства, а з другого, – архетип носія благої вістки, мандрівний пророк, бездомний юродивий, який переконаний, що посланий Богом. Але підземелля – царство диявола. Малахій упевнений, що з його флейти ллється чистий і прозорий звук, чарівна мелодія, але для всіх навколо – це жахливий сумбур. Бо немає в ньому любові до ближнього – наріжного каменя православної традиції, з якої – також – проростає герой. І Малахій робить чорну справу, не усвідомлюючи своєї вини, але неминуче розплачуючись за неї. І не лише сам – втратою розуму (душі, яку забирає революція-сатана?). І не лише в сьогоденні, а й в історичній перспективі – в майбутньому. Його продовження, його завтрашнє – його улюблена дочка накладає на себе руки. Вона, подібно до Есхілових героїв, бере на себе відповідальність і кару за вину свого батька.

Малахій Стаканчик – амбівалентний образ. Він має і викривальний, і експериментальний, розпачливий зміст. З одного боку, це пародія на революціонера, що вийшов із підпілля, аби змінити людину, народ, всесвіт, це найнародніший комісар (імена кон-



кретних прототипів можна було б називати, але вони нічого не додадуть, оскільки Малахій – збірний образ усіх їх). З другого боку, може, це й відчайдушна спроба автора приміряти вериги мученика, юродивого, спробувати спрогнозувати немистецький, бродяжницький шлях для себе особисто?

Молоді письменники 20-х років ХХ ст. також були спокушені революцією. Вони теж мріяли змінити людей. Кращі з них зрозуміли, що починати треба з себе, зрештою обрали шлях Фауста, а не Малахія. Але період малахіанства пережили більшість із них, коли повірили в революцію, коли свідомо чи мимовільно виливали свої палкі слова на її млин. Образ Малахія – спокута Куліша, визнання того, що загибель між жорнами цього млина – це заслужена кара за ту мелодію флейти, яка здавалася їм чарівними звуками...

Після своєї першої драми «97», написаної значною мірою в традиціях народницького позитивізму, Микола Куліш наступною п'єсою «Комуна в степах» зробив крок до творчого методу, який сьогодні ми ідентифікуємо як соціалістичний реалізм. Після цього, значною мірою під впливом Хвильового і Курбаса, почалася еволюція драматурга в напрямку модернізму; ця тенденція остаточно увиразнилася в одній з найскладніших для трактування п'єси «Народний Малахій».

Чи міг соцреалістичний причал бути тимчасовою зупинкою на шляху від народницького позитивізму до європейського модернізму? Приклад Куліша засвідчує, що міг і був. Адже вкоріненість соціалістичного реалізму в позитивістському ґрунті очевидна, і саме з нього виросло, по суті, все покоління Розстріляного Відродження. Це підтверджує й досвід інших видатних сучасників Куліша – наприклад, М. Рильського й М. Бажана, для яких соцреалістичний епізод виявився значно довшим і болючішим, він тривав кілька десятиліть, і лише наприкінці життя письменникам вдалося прийти до «третього цвітіння» – власне до модерного символізму.

Прагнучи осмислити світ, у якому все важче ставало жити, «сільський дядько» Куліш звернувся до «похмурого німецького генія». Індивідуалізм лікаря, гімн якому виспівав Гете, зцілив далеко не всі хвороби західної цивілізації. Але навіть побіжне порівняння з ними захворювань молодого радянського суспільства було зовсім не на користь останнього. З глибоко народним, архетипним образом Фауста Куліш зіставив глибоко народний, архетипний образ містечкового дядька – доморощеного революціонера. Переживши низку буржуазно-демократичних



революцій, Захід дістав імунітет проти дитячої хвороби лівизми. Він почав шукати інший шлях. Гете підхопив вольтерівське гасло: «Треба порати свій сад» – і розвинув його не вшир, а вглиб, шукаючи не колективних, а індивідуальних рішень. Звеличена ним сила людського духу, помножена на знання, гідність і право особистості на самостійне рішення – цим шляхом пішла Європа.

Куліш гірко усвідомив неможливість цього шляху для сучасної йому України. Він шукав необхідні якості в тих, хто оголосив про свою відповідальність за перетворення суспільної свідомості, за зцілення народу. Вони мали все: рішучість, самовідданість, ідею, дуже подібну до християнської. Але не мали любові. І тому не мали майбутнього.

«Фауст» Гете було написано в період занепаду, розпаду романтизму в Європі. Перша частина, в основному написана ще наприкінці XVIII ст., і поготів містила чимало рис романтизму. «Народний Малахій» Куліша засвідчив кінець революційного романтизму в українській літературі.

Цей твір – не про фіаско Жовтневої революції. Він – про неможливість її перемоги в цій країні. Він – про ті глибинні, архетипні відмінності народного характеру, які роблять закономірними саме такі наслідки революційних перетворень.

«Народним Малахієм» Куліш відповів і найближчому зі своїх друзів та однодумців, під вирішальним впливом якого формувався ідейний і естетичний світогляд драматурга. Курбас був орієнтований на німецький експресіонізм, він сам визнавав таку генезу свого творчого методу. Він і Куліша як митця намагався виховати в цьому ж ключі. Куліш довів, що шукати треба не там.

Чи вирішив він сам цю проблему? Швидше за все, ні. Її мусив би вирішити подальший розвиток української драматургії і – ширше – української літератури. Цей розвиток урвався через кілька років. Чи відновляться пошуки?

1. Див.: Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади. – Т. 1. В Україні. – Видання часопису «Березіль». Видавництво М. П. Коць. – Харків; Нью-Йорк, 2001. – С. 107–108.
2. Докладніше див. про це: Фіалкова Л. К генеалогии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – М., 1981. – Т. 40. – № 6. – С. 532–536; Зеркалов А. Воланд, Мефистофель и др. (Заметки о «теологии» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Наука и религия. – М., 1987. – № 8. – С. 49–51; № 9. – С. 27–29; Йованович М. Об источниках «Мастера и Маргариты» // Известия Рос. АН. Сер. лит. и яз. – М., 1992. – Т. 51. – № 1. – С. 60–72.
3. Цит. за: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. – А.: Наука, 1982. – С. 403.



4. *Микола Куліш*. Твори.— Українська Вільна Академія Наук у США.— Н.-Й., 1955.— С. 310.
5. Там само.— С. 320.
6. *Іванюк С.* Міфи про Миколу Куліша // Наукові записки НаУКМА.— К.: КМ Academia, 1998.— Т. 4. Філологія.— С. 81.
7. *Лесь Курбас*. Філософія театру.— К.: Основи, 2001.— С. 389.
8. *Ю. Шевельов* (Юрій Шерех). Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади.— Т. 1. В Україні.— С. 108.
9. Див.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе.— Л.: Наука, 1982.— С. 410–428.
10. *Гете Й. В.* Фауст: Трагедія. I частина / Перекл. М. Т. Улезко.— Х.: Держвидав України, 1926.— 330 с.
11. *Гете Й. В.* Фауст: Трагедія / Перекл. з нім. М. Лукаша.— К.: Дніпро, 1981.— С. 21. Далі в тексті посилання на це видання.
12. *Куліш М. Г.* Твори: В 2 т.— К.: Дніпро, 1990.— Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / Упоряд. підгот. текстів, комент. А. С. Танюка.— К.: Дніпро, 1990.— С. 83. Далі в тексті сторінки вказано за цим виданням.
13. Див.: *Йов*, 1:6–27.
14. *Жирмунский В. М.* Вказ. праця.— С. 394.
15. *Есхіл*. Трагедії / Пер. А. Содомори та Б. Тена.— К.: Дніпро, 1990.— С. 66–67.
16. *Аникст А.* Комментарии: *Иоганн-Вольфганг Гёте*. Фауст. Первая часть трагедии / Пер. Б. Пастернака // *Иоганн-Вольфганг Гёте*. Избранные произведения.— М.: Худ. лит., 1950.— С. 508.
17. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи.— М., 1986.— С. 299.
18. *Курбас Лесь*. Філософія театру.— К.: Основи, 2001.— С. 137.
19. *І Хр.*, 15:28.
20. *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понирко Н. В.* Смех в Древней Руси.— Л., 1984.— С. 72.
21. *Бахтин М. М.* Предисловие (Драматические произведения Л. Толстого) // *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи.— М.: Худ. лит-ра, 1986.— С. 97.
22. *Юнг К.-Г.* Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.— Львів: Літопис, 1996.— С. 106.